

Kevin MOORE, *Starburst. Color Photography in America 1970-1980*,

Nathalie Boulouch



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3239>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Référence électronique

Nathalie Boulouch, « Kevin MOORE, *Starburst. Color Photography in America 1970-1980*, », *Études photographiques* [En ligne], Notes de lecture, Décembre 2011, mis en ligne le 02 décembre 2011, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3239>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Kevin MOORE, *Starburst. Color Photography in America 1970-1980*,

Nathalie Boulouch

RÉFÉRENCE

cat. exp., Ostfildern, Hatje Cantz, 2010, 272 p. , 76 \$

- 1 L'historiographie s'accorde aujourd'hui sur une date, 1976, pour désigner le moment de basculement où la photographie couleur a trouvé sa place dans une histoire esthétique du médium jusque-là essentiellement réservée au noir et blanc. Cette année-là, John Szarkowski organisait au Museum of Modern Art (MoMA) de New York deux expositions successives, dont la première était consacrée à William Eggleston, tandis que la seconde présentait des photographies de Stephen Shore. Si l'on peut à présent mesurer l'impact du travail de ces photographes sur la génération suivante, qui a définitivement inscrit la couleur dans les pratiques photographiques¹, il importe d'examiner de plus près l'ensemble de la décennie au cours de laquelle s'est joué cet « avènement de l'ère de la couleur » (« The Coming of Age of Color »), pour reprendre le terme utilisé par le critique Max Kozloff dès 1975 dans la revue *Artforum*².
- 2 C'est l'heureuse entreprise à laquelle nous invitent Kevin Moore et James Crump à l'occasion de l'exposition "Starburst. Color Photography in America 1970-1980", présentée au Cincinnati Art Museum du 13 février au 9 mai 2010. Dans l'ouvrage-catalogue remarquablement édité par Hatje Cantz, trois essais, un volumineux portfolio organisé par photographe, ainsi qu'un tableau synoptique (Chronology of color photography and the 1970s) donnent une réalité historique à ce moment charnière. Aux côtés des quelques noms reconnus pour leur rôle de pionniers (Eggleston, Shore, Joel Meyerowitz), ce sont les images d'autres photographes restées remises au second plan qui viennent dessiner la constellation ayant entouré la naissance de ces figures majeures. Car si l'exposition itinérante de Sally Eaclaire, débutée à l'International Center of

Photography de New York avait, dès 1981, précisé les contours de ce qu'elle identifiait comme la « New Color Photography » en proposant dans le même temps la première analyse esthétique de la production américaine qui avait émergé dans la décennie soixante-dix « comme une forme d'art distincte possédant sa propre syntaxe visuelle³ », il restait à revenir sur cette période avec le recul qui en permet l'analyse et la mise en perspective historique.

- 3 Parmi les textes publiés, celui de Kevin Moore cible son propos sur la décennie décisive des années 1970, celle où tout se joue. Procédant à un bref retour en arrière concernant les différents procédés couleur commercialisés dans la première moitié du xx^e siècle, le propos se focalise sur le contexte photographique mais aussi politique et social dans lequel la couleur émerge en tant que phénomène culturel. De cette remise à plat de la production d'une décennie, où se croisent les noms de John Divola, William Eggleston, Mitch Epstein, Jan Groover, Robert Heineken, Barbara Kasten, Les Krims, William Christenberry. Joel Meyerowitz, Richard Misrach, Leo Rubinfien, Stephen Shore, Neal Slavin, Eve Sonneman, Joel Sternfeld, John Pfahl, avec ceux d'Harry Callahan, Helen Levitt et Garry Winogrand incarnant une autre génération, il ressort que l'horizon de la couleur en photographie est alors largement ouvert dans ses pratiques. Le commentaire de Kevin Moore fait toutefois ressortir le fait que, pour nombre de photographes, la couleur a accompagné la photographie dans une forme de désengagement à l'égard d'une réalité sociale et politique. Repartant de la célèbre formule de Walker Evans en 1969 selon laquelle « la photographie couleur est vulgaire », il revient sur la manière dont les photographes de la couleur ont adopté cette esthétique du vulgaire, de la banalité ordinaire, où la nécessité de la couleur est d'abord imposée par le sujet lui-même.
- 4 Enfin, la thèse de Kevin Moore est de considérer que cette couleur, qui recèle un potentiel de rénovation, va finalement être neutralisée et réintégrée dans une tradition photographique qui est celle du modernisme. Le constat est celui d'un certain « retour à l'ordre » de la photographie couleur après 1976, dont l'aboutissement a lieu sur les cimaises du MoMA. On ne peut que soutenir cette analyse en se souvenant de cette remarque du critique Dan Meinwald dans la revue *Afterimage* dès septembre 1976 : « Eggleston is now “in⁴.” » Rétrospectivement, on conclura volontiers avec Kevin Moore que l'exposition Eggleston, tant critiquée, a d'abord permis à John Szarkowski d'ajouter à sa construction du modernisme en photographie une pierre manquante : celle de la couleur.
- 5 Faisant judicieusement suite à un texte de LeoRubinfien dont la contribution apporte un témoignage en tant que photographe ayant participé à l'histoire de cette montée en puissance de la couleur, l'essai de James Crump met en perspective l'étude de Kevin Moore en dissertant sur l'âge « post-chromatique » des années 1980 après l'onde de choc lancée par l'exposition de 1976. Au cours de cette période marquée par le post-modernisme, la transformation du contexte de réception institutionnel, éditorial et marchand entérine le processus de requalification : l'histoire de la couleur se confond avec celle de la photographie dans le même temps où celle-ci intègre progressivement le champ de l'art contemporain. James Crump montre combien le choix de la couleur n'est plus un critère de distinction des pratiques photographiques : « Photography was no longer seen as a narrowly defined, self-referential technical process, but rather more broadly as simply another means to image making » (p. 43). Ainsi, comme il le remarque avec pertinence, les titres des expositions de Jeff Wall ou de Nan Goldin ne précisent-ils déjà plus qu'il s'agit de photographies, ni qu'il s'agit de couleur.

- 6 Cette lecture de la période contemporaine démontre toute la valeur d'une démarche dont il faut se réjouir : ne plus se cantonner à un point de vue généraliste mais s'atteler sérieusement à l'examen des enjeux de la couleur dans une histoire du médium, décennie par décennie. S'il faut saluer cette publication, et l'exposition associée, pour ce qu'elles apportent dans la précision des connaissances, on ne peut que souhaiter que la focalisation sur la production américaine puisse trouver son contrepoint afin d'éviter que l'histoire de la photographie couleur reste jugée à l'aune de la seule production américaine ; et ce au détriment d'une vision internationale⁵.
-

NOTES

1. Cf. Charlotte Coton, *The Photograph as Contemporary Art*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 11-16.
2. Max Kozloff, "The Coming of Age of Color", *Artforum*, janvier 1975, p. 31-35.
3. Sally Eauclaire, *The New Color Photography*, New York, Abbeville Press, 1981, p. 15.
4. Dan Meinwald, "Color Me MoMA", *Afterimage*, septembre 1976, p. 18.
5. Organisée en 2007 par Martin Parr à la galerie Hasted Hunt de New York, l'exposition "Colour Before Color", qui avait pour objectif de montrer le travail éclipsé de quelques pionniers européens de la couleur, a engagé la recherche dans cette voie. Voir aussi mon article "Les passeurs de couleur : 1976 et ses suites", *études photographiques*, no 21, décembre 2007, p. 106-122.